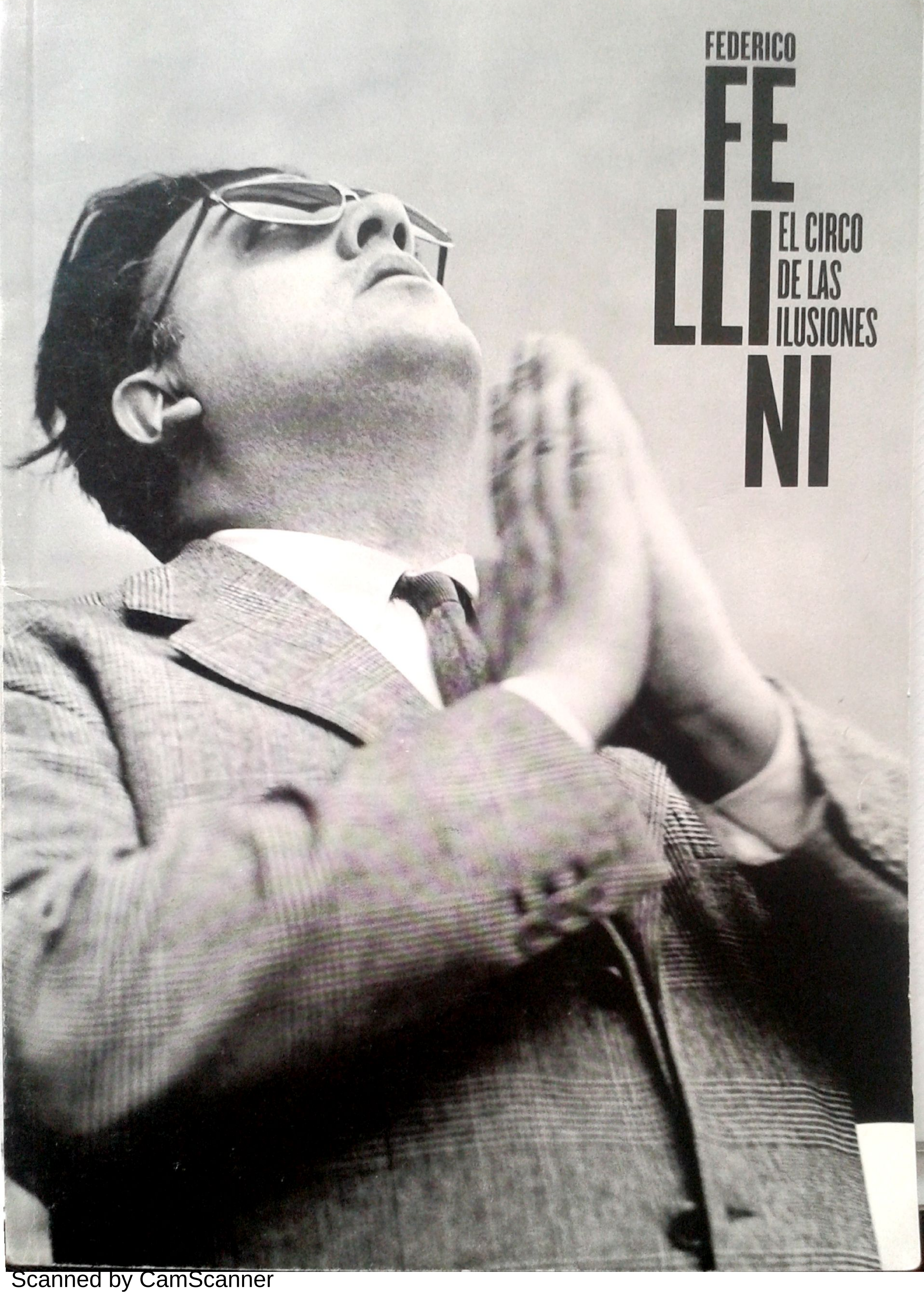

FEDERICO
FELLINI
EL CIRCO
DE LAS
ILUSIONES

Sam Stourdzé

FELLINI O LA FÁBRICA DE IMÁGENES

No quiero demostrar nada, lo que quiero es mostrar.
Federico Fellini[1]

Fellini hace suyas las historias. Se documenta, explora, conoce, cuestiona. Se nutre constantemente del mundo que le rodea, se apropia de lo real y lo introduce en sus películas, lo escenifica. El análisis detallado de este principio descubre los engranajes de una fábrica de imágenes típicamente fellinianas.

El Circo Fellini

Antes de iniciar su trayectoria cinematográfica, el joven de Rímini se traslada a Roma con tan sólo diecinueve años y trabaja como caricaturista en diversos periódicos populares. Da sus primeros pasos en publicaciones como *420* o *Il Travaso*, y posteriormente en *Marc'Aurelio*. Enseguida demuestra su maestría en el arte de la caricatura; plasma una situación en unos pocos trazos y construye un mundo poblado por unos seres grotescos, un universo que, de familiar, pronto pasará a calificarse de «felliniano».

Pero, ¿quiénes son esos personajes extraños que deambulan en todas las películas de Fellini? Cómicos, recuerdos, atributos del espectáculo. Son el contrapeso de la historia, su complemento. Herederos modernos de la tradición artística de los grutescos (o grotescos), son caricaturas vivientes que el director filma apasionadamente. Configuran el mundo según Fellini, a caballo entre el carnaval y la corte de los milagros. Juntos forman su particular gran familia de personajes, el «Circo Fellini».

Simultáneamente, el cineasta se inspira en aquello que le rodea y en el amplio repertorio de sus recuerdos (reales o inventados). De un filme a otro, Fellini retoma la misma historia, pero no allá donde la había dejado, sino cambiando de perspectiva, como si desplazase el eje de su cámara.

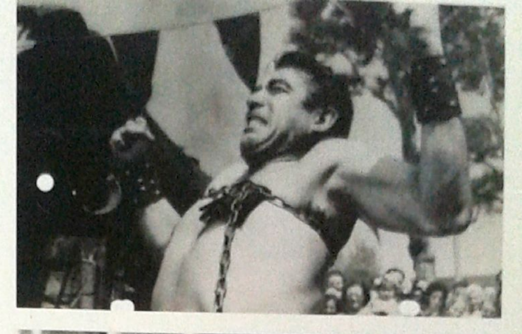
En diversas de sus películas, Fellini lleva a la pantalla los mismos elementos de su biografía. Y no se trata de una simple repetición, sino de la voluntad de contar la misma historia para profundizar en su sentido. Para ilustrar en este aspecto la evolución del pensamiento del cineasta, comparemos dos de sus secuencias, la confesión de *Amarcord (Mis recuerdos)*, de 1973, y las visiones de *La ciudad de las mujeres*, de 1980. En estas dos películas, Fellini define una tipología femenina, prolongando en la segunda las ideas ya enunciadas en la primera.

El protagonista de *Amarcord*, Titta (Bruno Zanin), debe responder a la pregunta del sacerdote: «¿Te tocas? ¡Ya sabes que san Luis llora cuando te tocas!». En un gesto de introspección, atraviesa la mente de Titta todo un inventario del género femenino, formado por distintos modelos de nalgas y pechos. Su universo de obsesiones incluye a la estanquera de enormes senos, la profesora de matemáticas de físico leonado, las aldeanas asentándose en los sillines de sus bicicletas el día de San Antonio, la ninfómana Volpina y, finalmente, la Gradisca, la mujer fatal que entra en un cine.

Siete años más tarde, la secuencia de las visiones de *La ciudad de las mujeres* se construye a partir de

Federico Fellini con un amigo, Navidad de 1944
«Mañana empezamos la conquista del mundo.»
Colección particular. © Derechos reservados

ese mismo modelo, el de una tipología en forma de recuerdo. En esta ocasión no se trata de las confesiones de un adolescente, sino de una incursión en el inconsciente del personaje que interpreta Marcello Mastroianni, actor que en diversas ocasiones aparece como una especie de álter ego del cineasta en la pantalla. Snaporaz (Marcello Mastroianni), un cincuentón desconcertado, oye unos ruidos extraños debajo de la cama, mira y descubre una misteriosa entrada. Se trata de un tobogán gigante de un parque de atracciones, por el que empezará a deslizarse. Se inicia entonces un descenso gradual por su imaginario, el núcleo de la fábrica de imágenes. En cada viraje, Mastroianni descubre fascinado la proyección de las grandes figuras femeninas que marcaron su infancia, la conmoción de sus primeras turbaciones eróticas. Construida como la de *Amarcord*, esta escena constituye un compendio de sus obsesiones femeninas, que incluye a la pescadera, la enfermera, la asistenta, la mujer fatal, la viuda del cementerio, las actrices míticas del cine y, finalmente, la prostituta y la imagen de su imponente trasero.





Anthony Quinn, ***La strada*****, 1954**
Colección de la Fondation Fellini pour le cinéma, Sion.

Giulietta Masina en el papel de Gelsomina, ***La strada*****, 1954**
Colección de Christoph Schifferli, Zúrich.

A pesar de la similitud formal entre ambas secuencias, hay una evolución importante en el modo de tratar el tema. En *Amarcord*, la

forma narrativa es clásica, mientras que en *La ciudad de las mujeres* pasa por el lugar donde se forman las imágenes, lo que podríamos denominar el imaginario colectivo en términos próximos a Jung. Ese descenso se articula como una metáfora de la exploración del inconsciente, una búsqueda en la memoria. El parque de atracciones y el tobogán simbolizan los lugares de diversión.

En la escena de las visiones de *La ciudad de las mujeres*, tres ancianos anuncian cada uno de los recuerdos, cada una de las nuevas representaciones femeninas. El imaginario se transforma en un cabaré mental, un repertorio visual del que bebe insaciablemente el cineasta para crear sus películas.

Las imágenes según Jung
A principios de los años sesenta, Fellini inicia sus sesiones de psicoanálisis con el doctor Ernst Bernhard y descubre a Jung y sus teorías sobre el análisis de los sueños y el concepto del «inconsciente colectivo». El cineasta empieza a transcribir minuciosamente sus sueños mediante la escritura y el dibujo, ejercicio que continuará realizando hasta 1990. Fellini se apasiona por la obra y el pensamiento de Jung porque proporciona una estructura teórica a sus exploraciones cinematográficas. Véase al respecto lo que escribió el psicoanalista: «Durante mi experiencia profesional he podido constatar en repetidas ocasiones que las imágenes y las ideas incluidas en los sueños no pueden atribuirse solamente a un fenómeno de la memoria, sino que expresan nuevos pensamientos que todavía no han atravesado el umbral de la conciencia».[2]

A partir de *8½*, la obra del cineasta se torna más introspectiva y busca un lenguaje cinematográfico capaz de expresar un sentimiento interior que oscila entre el inconsciente, la memoria y los sueños. Fellini describe así a su amigo Georges Simenon (también jungiano convencido) la escena de *La ciudad de las mujeres*: «Estos días estoy rodando las secuencias que de forma genérica denomino "las visiones": es un largo viaje, una caída en suspensión de un protagonista que se desliza por un tobogán en

espiral, desaparece, reaparece y vuelve a sumergirse en la deslumbrante oscuridad de su mitología femenina».[3]

La circulación de las imágenes

El cine es un intermediario entre la realidad y su percepción. Consciente de ello y del poder que implica, Fellini explora incesantemente la importancia de la imagen y la veracidad del mensaje que vehicula. En la segunda mitad de un siglo xx ampliamente dominado por todo lo relacionado con la imagen, el cineasta calibra el alcance de la mediatización de lo real, ese punto en que el acontecimiento se convierte rápidamente en espectáculo. Fellini retoma las mismas imágenes, indaga sus orígenes, se cuestiona sobre su futuro. Al fin y al cabo nunca creyó en su neutralidad, al contrario, reconoce que éstas se manipulan o interpretan. Puede que ello sea fruto del distanciamiento impuesto por la caricatura, o quizás una idea heredada de entre las recuperaciones políticas del neorrealismo.

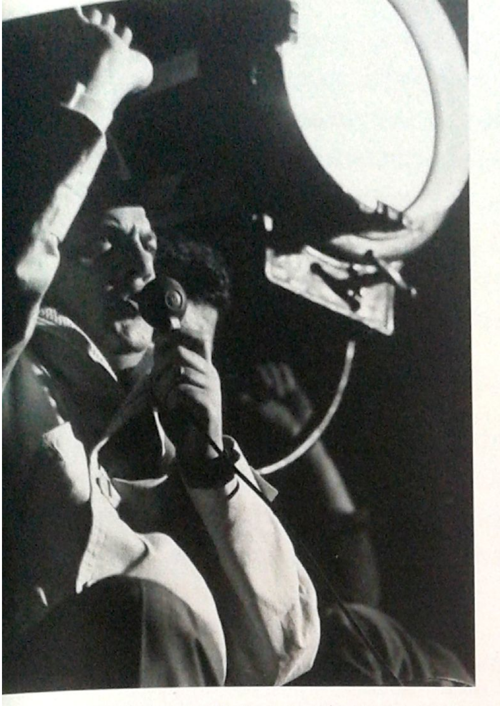


Los fotógrafos a la llegada de la estrella de cine, *La dolce vita*, 1960
Fotografía atribuida a Pierluigi Praturlon
Colección de Christoph Schifferli, Zúrich.

Lo que está claro es que Fellini es contemporáneo del nacimiento de la imagen mediática. El desarrollo concomitante del cine y la prensa ilustrada abre las puertas a una nueva forma de representación. El dispositivo mediático crea el acontecimiento, mientras que la difusión de su imagen crea a la estrella. La prensa ilustrada, el cartel publicitario, la propaganda o la televisión, y también el cine, modelan la imagen de lo real y se imponen como los nuevos vehículos de una cultura popular a la que Fellini recurrirá sin moderación alguna.

La historia de la escena de la Fontana di Trevi sintetiza por sí sola la complejidad de la circulación de las imágenes, y el análisis de su recorrido desvela las etapas de la creación. Fellini se inspira en una serie de fotografías de Pierluigi publicada en septiembre de 1958 en *Tempo*: en una cálida noche de verano, Anita Ekberg se refresca en la Fontana di Trevi. En marzo de 1959, Fellini rueda la misma escena con Ekberg para *La dolce vita,* aunque esta vez la actriz lleva un vestido negro y aparece acompañada de un galán. Desde las páginas de *Tempo* hasta la película de Fellini, las imágenes circulan, y así transcurre el proceso creativo de un cineasta dotado de talento para reconocer de forma infalible toda materia cinematográfica.





Federico Fellini en la década de 1960
Colección de la Fondation Fellini pour le cinéma, Sion. © Derechos reservados

Veintisiete años después de *La dolce vita*, en 1987, Fellini revisita en *Entrevista* la secuencia de la fuente. *Entrevista* tiene forma de documental: un equipo de la televisión japonesa sigue a Fellini por todas partes. El cineasta interpreta su propio papel y Cinecittà no es el emplazamiento del decorado, sino el decorado mismo. Encontramos a un Mastroianni vestido de mago Mandrake para rodar un anuncio. Por su parte, Fellini, llevado por el entusiasmo del equipo de televisión, conduce a todo el mundo a casa de Anita Ekberg. El mago Mastroianni hace aparecer una pantalla en la que se proyecta la secuencia de la fuente de *La dolce vita*. Ante los ojos del mundo (aquí el equipo de la televisión japonesa), la eterna pareja encarna el paroxismo del romance, el símbolo de los años sesenta, la *dolce vita*...

Evidentemente, Fellini es consciente de que la imagen que creó veintisiete años antes ya no es la misma. Se ha convertido en un icono. La memoria colectiva se la ha apropiado y la ha deformado. En cuanto a sus protagonistas, son enfrentados a su propia imagen y asisten impotentes a su ocaso. Marcello y Anita han envejecido y han perdido gracia y orgullo. Pero de hecho no se enfrentan a *La dolce vita*, sino a la imagen de *La dolce vita*, al mito labrado por el imaginario o el inconsciente colectivo. Un recuerdo que todos compartimos.

Lo que busca Fellini en *Entrevista* no es remitir a *La dolce vita*, sino a la apropiación que de ella nos hemos hecho. Por eso reinterpreta la escena de la fuente, para mostrarnos esa nueva

imagen. Sorprendentemente, nadie entonces se dio cuenta de su intervención, ya que el cineasta se esforzó para que el público mantuviese sus convicciones. Sin embargo, retrabaja la secuencia, la reencuadra, la transforma modificando el montaje, suprimiendo unos planos e invirtiendo otros. Fellini descontextualiza la escena centrándola en sus protagonistas. Toda posible distracción se elimina y, de esta forma, recrea la ilusión de la pareja. La secuencia de la fuente de *Entrevista* ratifica un cambio de dirección.

Pero Fellini todavía va más lejos. Acompaña a las imágenes de *La dolce vita* una nueva banda sonora. En *Entrevista* no es el Marcello de *La dolce vita* quien se dirige a la Sylvia de *La dolce vita*, ni tampoco el Marcello de *Entrevista* quien se dirige a la

Maria Antonietta Beluzzi en el papel de la estanquera y Bruno Zanin en el papel de Titta, *Amarcord*, 1973. Colección particular.

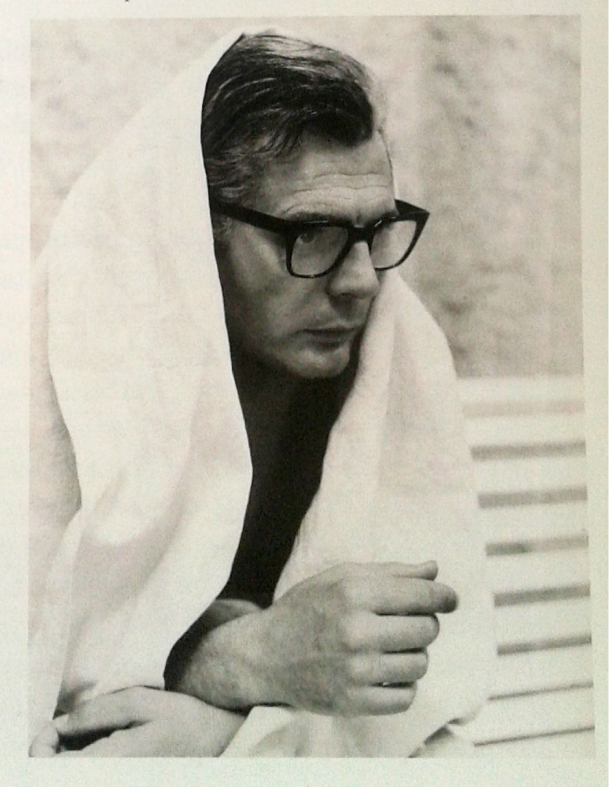


Anita de *Entrevista*, sino que es el Marcello de *Entrevista* quien se dirige a la Sylvia de *La dolce vita* para preguntarle: «¿Quién eres? Una diosa, la madre, el océano profundo, el hogar. Eres Eva...». Al fin y al cabo, al dirigirse a la proyección de una imagen, ¿no se está dirigiendo Marcello al cine? Se trata pues del último eslabón, de la culminación. El punto donde todo confluye, desde la recurrencia del motivo hasta la mediatización de lo real. El momento en que el cine recurre a sí mismo para describirse.

Un cine recursivo

En *Apuntes de un director* (*A Director's Notebook*), filme documental realizado para la cadena de televisión norteamericana NBC en 1969, que de algún modo anuncia *Los clowns* y *Entrevista*, el cineasta altera las reglas del género y prosigue la vía biográfica iniciada con *8½*. Sin embargo, mientras que *8½*, *Roma* y *Amarcord* se enmarcan en el registro de la ficción biográfica, *Apuntes de un director*, *Los clowns* y *Entrevista*, a modo de biografías ficcionales, semejan ensayos-documentales. Si mediante la ficción biográfica Fellini había buscado desvelarse, ¿por qué no aprovecha plenamente para ello esta ocasión documental que se le ofrece? ¿Por qué altera de tal forma el género introduciendo una gran dosis de ficción? Probablemente porque, para él, la biografía no es un tema,

Marcello Mastroianni, *8½*, 1963
Fotografía atribuida a Paul Ronald. Colección de Christoph Schifferli, Zúrich.





Anita Ekberg y Marcello Mastroianni, *La dolce vita*, 1960. Fotografía inédita en color. Colección particular. Cortesía del Archivio Storico del Cinema / AFE, Roma. © Derechos reservados

sino una materia. No consiste tanto en contar su historia, sino en acceder a un repertorio de imágenes, extraer de una materia cinematográfica. Y este depósito visual es parte integrante de su proceso creativo.

Según la mecánica claramente felliniana, mostrar el cine durante su proceso de realización constituye una mayor garantía de autenticidad que el cine en sí mismo. Como si el dispositivo contase tanto como el resultado, como si en lugar de mostrar el campo y el fuera de campo, hubiera que mostrar la imagen y la fábrica de la imagen. Como si el cine tan sólo fuera una ilusión cuyos efectos hubiera que eliminar mostrándolo en plena construcción. O avanzarse a esa ilusión, en cierto modo. A partir de *La dolce vita*, Fellini se avanza ampliamente en lo que respecta a la linealidad del relato y se lanza a un trabajo de introspección. El cine no sólo debe servir para contar una historia, hay que explorar en él para saber lo que puede decir, lo que puede mostrar, lo que, al fin y al cabo, nos da a ver. A través del cine tiene lugar una búsqueda personal, un intento de entender la propia historia.

En estas tres películas con aire de documental que jalonan la segunda parte de su carrera (*Apuntes de un director*, *Los clowns*, *Entrevista*), Fellini estrecha los límites de esa exploración biográfica y pone los cimientos de un cine recursivo, un cine que recurre a sí mismo para describirse, además de prolongar su reflexión sobre la mediatización de lo real.
La aventura neorrealista que Fellini vivió junto a Rossellini queda lejos.[4] En estas películas en las que el cineasta interpreta su propio papel como director, es el cine quien recurre a sí mismo para contar el mundo. Y afirma que éste no es la realidad, ni siquiera la imagen de la realidad, sino, según un principio de filtros sucesivos, la proyección de la imagen de la realidad.





Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
Cartel español de *La dolce vita*, 1960
Paco Baena – Papel Gallery, Barcelona

Cartel español de *Roma*, 1972
Paco Baena – Papel Gallery, Barcelona

NOTAS

1. *L'Arc*, nº 45, Aix-en-Provence, 1971.

2. Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, París, Gallimard, 1964, p. 50.

3. Carta de Federico Fellini a Georges Simenon del 19 de octubre de 1979, *Carissimo Simenon, mon cher Fellini*, París, Cahiers du cinéma, 1998, p. 66.

4. En los años cuarenta, Fellini trabaja como guionista. Colabora con su amigo Roberto Rossellini en *Roma, ciudad abierta* (1945), *Camarada* (1946), *El amor* (1948), *Francisco, juglar de Dios* (1950) y *Europa 1951* (1952).